Antecedenti boccacciani in alcuni personaggi della commedia rinascimentale

Antonio Stäuble
Università di Losanna
antonio.stauble@unil.ch

Abstract

Argomento dell'articolo sono due gruppi di personaggi della commedia rinascimentale che non si rifanno ai tradizionali modelli plautini e terenziani: gli intellettuali e i personaggi femminili; essi presentano invece consistenti legami con il *Decameron*. Sia in Boccaccio che nelle commedie alcune figure di intellettuali sono sottoposte a tagliente satira, per il comportamento inadeguato alla loro presunta cultura (comico del significato), e per il linguaggio ibrido e artificiale (comico del significante). Anche i personaggi femminili hanno caratteristiche già presenti in Boccaccio e nella tradizione medioevale: da una parte le malmaritate che reagiscono alla loro situazione in maniera spesso aggressiva e dall'altra esempi di onestà e fedeltà assoluta, sicché la dialettica tra misoginia e filoginia (formula che è stata proposta per il Boccaccio) è applicabile anche alla commedia. Si aggiunga che tanto nel *Decameron* quanto in molti prologhi di commedie le donne sono viste come le interlocutrici e le spettatrici privilegiate, cui sono rivolti complimenti spesso ambigui.

Parole chiave: tipologie dei personaggi, intellettuali ridicoli, comico del significante, filoginia, misoginia.

Abstract

This article examines two groups of characters in several Renaissance comedies that do not stem from the traditional models of Plautus and Terence, intellectuals and female characters, who show many links with the *Decameron*. In both Boccaccio and in these comedies some intellectuals are subject to biting satire because of their inappropriate behaviour, their presumed culture and as a consequence of their artificial language. The female characters also show characteristics which are already present in Boccaccio and in medieval tradition; some unhappily married women react to their situation in a manner which is frequently aggressive, whereas some others are examples of absolute honesty and faithfulness, so that in Boccaccio as well as in comedy we can speak of a dialectic between misogyny and philogyny. Both in *Decameron* and in many prologues to comedies, women are viewed as privileged interlocutors and spectators, who often receive ambiguous compliments.

Key words: characters, intellectuals, philogyny, misogyny.

VISIT…

La presenza di Boccaccio nel teatro rinascimentale può essere studiata da diversi punti di vista: teatralità implicita nel *Decameron*, beffe, travestimenti, scambi di identità, riecheggiamenti linguistici e formali, doppi sensi, vere e proprie «sceneggiature» di novelle. Argomenti che sono stati esplorati da vari studiosi, tra cui ricorderò almeno Borsellino, Ferroni, Stewart, Gareffi, Padoan, Fachard, senza dimenticare i puntuali riscontri nelle note di molte edizioni di commedie rinascimentali; io stesso ho avuto occasione alcuni anni fa di occuparmi di questa tematica.[1]

È quindi opportuno fare una scelta e la mia scelta riguarda la tipologia dei personaggi, in particolare di due gruppi di personaggi teatrali che non hanno veri e propri antecedenti in Plauto e Terenzio: gli intellettuali e i personaggi femminili. Un terzo gruppo di derivazione non classica è costituito dai religiosi, che lascerò da parte perché sono stati oggetto del recente volume di Termanini e Trovato, dove il nome di Boccaccio ricorre frequentemente nell'introduzione e nelle note.[2]

Vorrei precisare, una volta per tutte, anche se l'osservazione è fin troppo ovvia, che Boccaccio non è il solo antecedente possibile (si pensi ai *lais* e ai *fabliaux*, alla commedia elegiaca, alla narrativa cortese, come pure ad altri novellatori), ma il *Decameron* risulta così presente, per notorietà e prestigio, nella cultura rinascimentale da autorizzare un discorso su di esso impostato; anche quando le fonti possibili si situano a monte del capolavoro boccacciano, le probabilità che sia stato quest'ultimo ad assicurare la «trasmissione» (e comunque a offrire un certo numero di suggerimenti) sono molto alte.

Abbondano nelle commedie del Cinquecento intellettuali ridicoli e spesso messi alla berlina: pensiamo ai numerosi pedanti (sui quali non vorrei dilungarmi troppo a lungo qui),[3] ma anche a giuristi e medici: la discrepanza che si constata tra presunta cultura e stupidità è una delle più diffuse molle del comico nel teatro rinascimentale. «Benché sia dottore, egli è el più semplice ed el più sciocco omo di Firenze», così Callimaco definisce Nicia fin dalla prima

1. Nino Borsellino, «"Decameron" come teatro», in *Rozzi e Intronati, Esperienze e forme di teatro dal «Decameron» al «Candelaio»*, Roma: Bulzoni, 1974, p. 11-50; Giulio Ferroni, «Tecniche del raddoppiamento nella commedia del Cinquecento», in *Il teatro e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma: Bulzoni, 1980, p. 43-64; Pamela D. Stewart, *Retorica e mimica nel «Decameron» e nella commedia del Cinquecento*, Firenze: Olschki, 1986; Andrea Gareffi, *La scrittura e la festa. Teatro, festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento*, Bologna: Il Mulino, 1991, p. 47-64; Giorgio Padoan, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova: Piccin Nuova Libraria-Casa editrice Dr. Francesco Vallardi, 1996, *passim*; Denis Fachard, «Dagli "occhi dello 'ntelletto" di Nicostrato allo strabiliare di Nicia: note sulla fortuna della novella VII 9 del "Decameron"», in François Livi e Carlo Ossola (a cura di), *De Florence à Venise. Etudes en l'honneur de Christian Bec*, Parigi: Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2006, p. 75-87; Antonio Stäuble, «La brigata del "Decameron" come pubblico teatrale», *Studi sul Boccaccio*, 9, 1975-1976, p. 103-117.
2. Stefano Termanini e Roberto Trovato (a cura di), *Teatro comico del Cinquecento. La tonaca in commedia*, Torino: Utet, 2005.
3. Cfr. Antonio Stäuble, «*Parlar per lettera*». *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma: Bulzoni, 1991, p. 9-130.

scena della *Mandragola*; e fra Timoteo in V, 3 constata «quanta sciocchezza sia in questo dottore». Nella *Trinuzia* del Firenzuola, Messer Rovina è definito «dottore sciocco» fin dall'elenco dei personaggi, e in II, 3 il servo Dormi così lo presenta: «questo è ben un di que' dottori dove s'accozzò l'arte colla natura per far un bellissimo bue vestito da uomo». Anche l'elenco dei personaggi dell'*Erofilomachia* di Sforza Oddi definisce Ippocrasso «medico, vecchio sciocco».

A questi personaggi, come pure ai medici Maestro Cornelio nel *Furto* di Francesco D'Ambra e Maestro Erminio nel *Geloso* di Ercole Bentivoglio, al maestro di lettere latine Pindaro nella *Comedia del geloso* di Francesco Leoni, al giurista Messer Ambrogio nell'*Assiuolo* del Cecchi e a tanti altri possono aver fornito alcuni spunti certi protagonisti di novelle decameroniane: il medico Mazzeo della Montagna (IV 10) e il giudice Ricciardo di Chinzica (II 10). Nella novella di Mazzeo leggiamo una battuta equivoca che risale alla tenzone di Dante e Forese Donati, e che riappare nella *Mandragola*: «ella il più del tempo stava infreddata, sì come colei che nel letto era male dal maestro tenuta coperta» (cfr. *Mandragola* II, 6: «Io ho paura che costei non sia, la notte, mal coperta»).

Nell'*Assiuolo* la vicenda di Messer Ambrogio, marito di Oretta, è esplicitamente accostata al caso di Ricciardo di Chinzica («A madonna Oretta parrà quella di messer Giulio altra giacitura che quella del suo gocciolone il quale, come messer Ricciardo da Chinzica, debbe sempre tenere il calendario a canto», IV, 6). Altrettanto esplicitamente la scena in cui Ambrogio rimane chiuso fuori di casa al freddo induce in V, 1 un personaggio a evocare «Rinieri del Boccaccio» (*Decameron* VIII 7): situazione in cui peraltro si trova anche Lazzero nella *Gelosia* del Lasca.

In generale, nel *Decameron* come nelle commedie, questi personaggi finiscono vittime dei raggiri e delle beffe di chi sarebbe loro culturalmente e socialmente inferiore, rispecchiando così una situazione fondamentale del genere comico. La commedia è infatti fin dall'antichità il luogo in cui l'ordine costituito e le gerarchie sono capovolte: i servitori hanno la meglio sui padroni, i figli sui padri, i poveri sui ricchi: una specie di rivincita dell'inferiore sul superiore che il mondo fittizio del teatro e della letteratura in genere permette.[4]

Ciò vale per il *Decameron* (oltre alle novelle appena citate) e vale soprattutto per il teatro: i molti pedanti delle commedie sono generalmente messi alla berlina dai rispettivi servi o allievi, e proprio da questa contrapposizione scaturisce quella che Muscetta, parlando di Boccaccio, ha chiamato «comicità gemellare»; ma la formula è anche valida per la comicità a teatro.[5] Per quanto

4. Cfr. Gioachino CHIARINI, «"Ludi sunt". Farsa italica e commedia regolare nel teatro comico di Roma», in Myriam CHIABÒ e Federico DOGLIO (a cura di), *Teatro comico fra Medio Evo e Rinascimento: la farsa*, Roma: Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1987, p. 31-46, alle p. 38-40; in chiave psicanalitica, Charles MAURON, *Psychocritique du genre comique. Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, Parigi: Corti, 1964.
5. Carlo MUSCETTA, «Giovanni Boccaccio», in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. II, t. 2, Bari: Laterza, 1972, p. 253; cfr. Giulio FERRONI, «Il sistema comico della gemellarità», in *op. cit.*, p. 65-84.

riguarda il *Decameron*, pensiamo a Cisti, Chichibio, Bergamino e Ghino di Tacco, che in un modo o nell'altro finiscono per prendersi una specie di rivincita su chi è loro socialmente superiore. Ma pensiamo soprattutto al giudice Nicola di San Lepidio preso in giro da tre giovani (VIII 5) e a Maestro Simone medico beffato da Bruno e Buffalmacco (VIII 9).

Proprio queste ultime due novelle ci permettono un altro raffronto con il teatro, questa volta sul piano dell'inventività linguistica, se ricordiamo ad esempio il linguaggio artificiale spesso privo di senso di certi pedanti, dove l'espressività è fine a se stessa, il comico è basato sul significante anziché sul significato, sul suono paradossale delle parole anziché sul messaggio; la comicità risiede nello sfruttamento delle possibilità foniche, di effetti sonori che la recitazione orale può mettere in evidenza: teatralità del linguaggio.[6]

Anche di questo troviamo antecedenti nel *Decameron*: ad esempio la caricatura di certi gerghi settoriali: il linguaggio giuridico nelle novelle del giudice Nicola di San Lepidio (VIII 5) e di Ricciardo di Chinzica (II 10); il sillogizzare scolastico di frate Rinaldo (VII 3); la predicazione nel discorso tenuto dall'abate alla moglie di Ferondo (III 8), dove la speciosa distinzione tra peccare col corpo e peccare con l'anima anticipa uno degli argomenti con cui Timoteo cerca di convincere Lucrezia (a monte vi è naturalmente il noto passo di Livio, I 58, dove Collatino per evitare il suicidio di Lucrezia cerca di convincerla che «mentem peccare, non corpus, et unde consilium afuerit culpam abesse»; ma la distinzione non è ignota a teologi, da Sant'Agostino a San Tommaso):[7]

> Anima mia bella, non vi meravigliate, ché per questo la santità non diventa minore, per ciò che ella dimora nell'anima e quello che io vi domando è peccato del corpo.

E Timoteo (*Mandragola* III, 11):

> Quanto all'atto, che sia peccato, questa è una favola, perché la volontà è quella che pecca, non el corpo.[8]

Ma più che i linguaggi «professionali», ciò che sembra anticipare il linguaggio dei pedanti è l'accumulazione di nomi immaginari, affastellati confusamente, tanto nomi comuni privi di senso quanto nomi propri inventati o comicamente deformati: in VI 10, 39 i nomi di luogo fantastici di frate Cipolla: «Brac-

6. Sul comico del significante nella commedia rinascimentale cfr. Maria Luisa ALTIERI BIAGI, «Appunti sulla lingua della commedia del '500», in *Atti del convegno sul tema: il teatro classico italiano nel '500*, Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 1971, p. 253-300, poi, col titolo «Dal comico del "significato" al comico del "significante"», in *La lingua in scena*, Bologna: Zanichelli, 1988, p. 1-57.
7. Cfr. Paquale STOPPELLI, *La* Mandragola: *storia e filologia. Con l'edizione critica del testo secondo il Laurenziano Redi 129*, Roma: Bulzoni, 2005, p. 98-99.
8. Si ricordino anche le parole di Fabrizio (che però non è un religioso) nel *Marito* del Dolce, V, 1: «che s'ha meco peccato in adulterio / col corpo suo, non peccò già con l'animo».

cio di San Giorgio in Truffia e in Buffia […] in terra di Menzogna»; in VIII 3, 9 la descrizione delle pietre preziose che si trovavano «in Berlinzone, terra de' baschi, in una contrada che si chiamava Bengodi», e via di seguito (poco dopo Calandrino cita comicamente gli Abruzzi come terra particolarmente lontana, come Nicia farà per Prato e Livorno); in VIII 9, 23 Bruno sciorina davanti a Maestro Simone una sfilza di nomi altosonanti: «la donna de' barbanicchi, la reina de' baschi, la moglie del soldano, la 'mperadrice d'Osbech, la ciancianfera di Norrueca, la semistante di Berlinzone e la scalpedera di Narsia»; nella stessa novella, 37-38, si gioca sui malintesi dovuti a deformazione di parole «Porcograsso e Vannacena […] Ipocrasso e Avicena», dove il medico si dimostra altrettanto ignorante quanto il suo interlocutore (Ippocrasso, evidente deformazione di Ippocrate, è, come abbiamo visto, il nome di un medico nell'*Erofilomachia* di Sforza Oddi);[9] di malintesi simili abbondano i dialoghi pedante-servitore e pedante-allievo. Quanto a nomi propri inventati o deformati, i pedanti non scherzano: si giunge al parossismo con una sfilza di 73 nomi illustri in una sola scena del *Marescalco* dell'Aretino (V, 3) e 46 in una scena di *Querele amorose* di Giovan Batista Ranucci (V, 1), e gli esempi si potrebbero moltiplicare: comico del significante, appunto.

Prima di parlare dei veri e propri personaggi femminili soffermiamoci un momento sulla presenza delle donne come interlocutrici e come pubblico: nel *Decameron* quali dedicatarie del libro e quali ascoltatrici delle novelle, e nelle commedie in quanto spettatrici cui i commediografi spesso si rivolgono nei prologhi.

In entrambi i casi all'omaggio si affianca una certa ambiguità. Nel Proemio Boccaccio offre alle donne il *Decameron* quasi a compenso di una condizione femminile riconosciuta come meno libera; nelle novelle, accanto a omaggi alle «carissime, amorose, valorose, piacevoli, bellissime, graziosissime, nobilissime» ecc. donne, non mancano momenti di ambiguità, non soltanto per registrare le reazioni delle ascoltatrici, incerte tra riso e rossore («sembiante faccendo di rider d'altro», VII 3, 2),[10] ma perché appaiono talvolta spunti meno lusinghieri: la facilità con cui le donne cederebbero all'ira (IV 3, 4-7) o il prologo «antifemminista» di Emilia (IX 9, 3-9). Non sarà d'altra parte necessario ricordare che la tradizione misogina medioevale fa capolino in diverse novelle.

Non dimentichiamo che quando Pampinea e le sue compagne prevedono di recarsi in campagna sottolineano la necessità di una presenza maschile protettrice, anzi proprio nella duplice e ambigua funzione di «guida e servidor» (I Intr., 80); e precedentemente (76) Elissa aveva affermato: «Veramente gli uomini sono delle femine capo e senza l'ordine loro rade volte riesce alcuna nostra opera a laudevole fine». Simmetricamente, alla fine della vicenda, dopo il ritor-

9. Cfr. in Burchiello: «"Avicenna, Ippocrasso, Galieno" (nel sonetto *Nencio con Mona Ciola e mona Lapa*) e "Avicenna, Ippocrasso" (nel sonetto *Il freddo Scorpio colla testa coda*)», in Michelangelo ZACCARELLO (a cura di), *I sonetti del Burchiello*, Torino: Einaudi, 2004, p. 47 e 150.
10. Sui commenti delle/degli ascoltatrici/ascoltatori delle novelle cfr. Rosario FERRERI, «Il motivo erotico-osceno nella cornice del *Decameron*», *Studi sul Boccaccio*, 26, 1998, p. 165-178.

no a Firenze, i tre giovani «a' loro altri piaceri attesero, e esse [le donne], quando tempo lor parve, se ne tornarono alle lor case» (X Concl. 16): evidente antitesi tra libertà e costrizione (e non mi sembra che questa differenza sia stata sovente sottolineata); la frase rimanda specularmente al passo del Proemio (10-12) in cui Boccaccio insiste sulle differenze tra lo stile di vita degli uomini e delle donne.

Un atteggiamento ambiguo, seppure in maniera diversa, lo ritroviamo in alcuni prologhi di commedie, dove ai tradizionali complimenti rivolti alla bellezza e gentilezza delle spettatrici si appaiano talvolta più o meno discreti accenni a presunti difetti femminili, come nel Prologo del Bibbiena (destinato alla *Calandra* e probabilmente non giunto in tempo per la rappresentazione, come sostenuto da Padoan),[11] dove certi motivi (vanità, infedeltà) sembrano quasi richiamare il *Corbaccio*. Nell'*Idropica* del Guarini alle spettatrici è rivolto un complimento a doppio taglio; si annuncia una commedia in cui appariranno donne «costantissime nell'amare», ma ciò sarebbe «cosa tanto lontana dal verisimile, che par quasi miracolosa»; alla fine, nel chiedere silenzio al pubblico si precisa che l'invito si rivolge soprattutto «a voi donne, che per natura tacete mal volentieri».[12]

Non mancano ammiccamenti più o meno salaci, come l'uso del verbo «ingannare» nel senso di «sedurre» nei prologhi degli *Ingannati* e della *Mandragola* («ed io vorrei che voi fussi ingannate come lei [Lucrezia]») o questa velata allusione maliziosa nel prologo degli *Scambi* dell'Aperto Accademico Intronato (Belisario Bulgarini):

> La Commedia è chiamata gli SCAMBI, perciò che avvengon in quella più, e diversi scambiamenti; ed io mi vò immaginando, che non ci siano per mancar de gl'huomini, e forse anco delle Donne, che vorrebbono, che gli scambi che avverranno in alcune persone di essa avvenisser in loro, perché quando una cosa non piace, in vero scambiarla in meglio è gran vantaggio.

Allusioni di questo tipo possono ricordare certe battute dei narratori-ascoltatori del *Decameron* che stabiliscono un rapporto augurale con i protagonisti dei racconti: «Idio faccia noi goder del nostro [amore]» (III 6, 50); «alle quali [letizie amorose] io priego Idio per la sua santa misericordia che tosto conduca me e tutte l'anime cristiane che voglia n'hanno» (III 3, 55); «Con più agio [gli amanti] presero piacere e diletto. Dio ce ne dea a noi» (VII 9, 80); «Forse v'eran di quelle [ascoltatrici] che non meno per vaghezza di così spesse nozze che per pietà di colei [Alatiel] sospiravano» (II 8, 2).

In diverse commedie si giunge ai veri e propri doppi sensi osceni, come ad esempio nei prologhi del *Pedante* del Belo, dei *Confessori* dell'Oddi, della *Santa* del Cardoini, della *Vedova* del Buonaparte e, più marcatamente, nel prologo

11. Nella sua edizione della *Calandria*, Giorgio PADOAN (a cura di), Bibbiena: Comitato per le onoranze al cardinal Bibbiena, 1970, (poi, col titolo *Calandra*, Padova: Antenore, 1985).
12. Vecchio pregiudizio non solo medioevale: cfr. R. Howard BLOCH, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago e Londra: The University of Chicago Press, 1991, *passim*.

della *Trinuzia* del Firenzuola. Troviamo poi l'esplicito capovolgimento dei ruoli tradizionali nel prologo della *Veniexiana* («non amate, ma amanti, insieme cun voi») preceduto da una battuta misogina («nel femineo sexo […] lo senso grande suppedita la parvità del suo intellecto»).[13]

Nei saluti finali rivolti agli spettatori (a parte le esplicite allusioni a quanto gli amanti o sposi faranno una volta lasciata la scena e entrati in casa) si fa anche talvolta uso di doppi sensi equivoci destinati alle donne, come il significato erotico di «cena alla viniziana»:

> Se alcuna di voi, donne, vuol degnarsi di venire a cena con esso noi, glie ne daremo molto volentieri e alla viniziana, se vorrà. Venga pur via, ché sarà trattata benissimo. Ma non vogliamo omini, vel dico (A. PICCOLOMINI, *L'amor costante*).

> E se pur pure alcuna di voi donne volesse venire al pasto, io ho uno ampio mandato da potervi metter dentro a posta vostra; ma voi uomini non vi ci vogliamo in modo alcuno, perché sete tanti, che guastareste il fatto nostro (B. BIZZARRI, *Lo specchio d'amore*).

Osserviamo ora alcuni aspetti della tipologia dei personaggi femminili. La condizione femminile è messa in discussione fin dal Proemio del *Decameron* e appare anche in alcune novelle. Padoan ha mostrato come il lamento di Fulvia sulla condizione femminile nella *Calandra* (III, 5) sia un'abile riutilizzazione di motivi ed espressioni riprese alla lettera da cinque novelle del *Decameron*: III 5, III 6, V 10, VII 7 e X 5.

Il lamento di Fulvia riguarda la condizione femminile in genere, ma anche la sua personale situazione in quanto «malmaritata» (con l'imbecille Calandro, nome chiaramente derivato da Calandrino): una tematica cara al Medio Evo. Nelle commedie rinascimentali sono numerose le malmaritate, che reagiscono in maniere diverse. Alcune, quando vengono sedotte con uno stratagemma o con violenza o per circostanze casuali, si adattano e accettano (anche volentieri) la nuova situazione; fanno insomma di necessità virtù o, per usare parole di Boccaccio, «saputo aveva*n* pigliare il bene che Idio a casa l'aveva mandato» (II 3, 2): Lucrezia nella *Mandragola* e Oretta nell'*Assiuolo* (la quale usa parole quasi identiche a quelle di Lucrezia) e nel *Decameron* Bartolomea moglie di Ricciardo di Chinzica in II 10, Isabetta moglie di Puccio in III 4 e l'amante di Ricciardo Minatolo in III 6 dove la battuta finale «E conoscendo allora la donna quanto più saporiti fossero i basci dell'amante che quegli del marito,

13. Per il senso di «non amate, ma amanti», seguo l'interpretazione di Padoan (edizione de *La Veniexiana*, Padova: Antenore, 1974), cioè che le donne possono essere, come gli uomini, soggetti attivi d'amore; Lovarini, nella sua edizione del 1928 (Bologna: Zanichelli) aveva invece letto la frase come un'allusione alla vera identità degli attori, uomini che recitavano le parti femminili (cfr. ora Anna Laura e Giulio LEPSCHY, *La «Veniexiana» e il tocco femminile*, in *De Florence à Venise*, *op. cit.*, p. 339-346, alle p. 345-346). Per il diffuso luogo comune che contrapponeva la sensualità femminile alla razionalità maschile cfr. R. Howard BLOCH, *op. cit.*, p. 29-35.

voltata la sua durezza in dolce amore verso Ricciardo tenerissimamente da quel giorno innanzi l'amò» è riecheggiata nella *Mandragola* (V, 4) e nel passo dell'*Assiuolo* citato *supra*; ma ricordiamo anche Margherita nel *Frate* del Lasca (II, 1): «So bene io che differenzia fussi da lui al mio marito».

Talvolta giustificano il proprio comportamento col fatto di essersi sposate per decisione dei genitori e non propria: Bartolomea (*Decameron* II 10, 37), Jacinthia nell'*Ardelia* di Anonimo («quando me maritorno io non consensi», atto IV, alla fine) e Oretta nell'*Assiuolo* («ci convien torre chi ci è dato», IV, 3: il monologo di Oretta in questa scena è un vero e proprio catalogo delle malefatte dei mariti e dell'infelicità delle malmaritate, «costrette a stare in una prigione a vita, avere il marito vecchio, geloso, innamorato [di altre], e rimbambito»).

Se alcune si adattano al risultato della seduzione, altre prendono esse stesse l'iniziativa in maniera alquanto disinibita, come nel *Decameron* l'amante di Rinaldo d'Asti (II 2), la donna che tenta invano di sedurre il conte d'Anguersa (II 8), la moglie di Pietro di Vinciolo (V 10), Lidia (VII 9), e Beatrice (VII 7). La vicenda di Beatrice, Ludovico e Egano in VII 7 è stata talvolta accostata ai *Suppositi* dell'Ariosto,[14] ma l'analogia è tenue e si limita al fatto che Erostrato, come Ludovico, si traveste da servo per star vicino all'amata (e ciò avviene del resto in molte altre commedie: qualche esempio: Terenzio nella *Pellegrina* del Bargagli, ma anche nell'*Eunuchus* di Terenzio, o, con scambio di sesso, Lelia/Fabio negli *Ingannati*, Essandro/Fioretta nella *Fantesca* del Della Porta, Cornelia/Brunetto nel *Viluppo* del Parabosco, ecc.). In realtà il testo teatrale più vicino alla novella è una commedia umanistica quattrocentesca in latino, la *Fraudiphila* di Antonio Corazzano, in cui ricorrono anche i nomi di Egano e Anichino (il nome assunto da Ludovico quando entra al servizio di Egano) e dove la vicenda è nelle grandi linee la stessa, dal motivo dell'innamoramento per fama (per il quale si ricorderanno Callimaco nella *Mandragola* e, parzialmente, la vicenda di Zinevra in *Decameron* II 9) fino alla crudele beffa ordita contro Egano da Florida (l'equivalente di Beatrice della novella) con l'aiuto dell'ancella Silicerna.[15] Anche in altre commedie le ancelle appaiono come mezzane o messaggere d'amore (ruolo che nel teatro classico spettava ai servi uomini): ad esempio la nutrice nei *Suppositi*, Oria e Nena nella *Veniexiana*, Flonia nella *Galatea*, Lucia nel *Candelaio*, Salamina in un'altra commedia umanistica, la *Cauteriaria* di Antonio Barzizza; nel *Decameron* si ricordino le novelle di Rinaldo d'Asti (II 2), di Lidia, Nicostrato e Pirro (VII 9), di Rinieri e Elena (VIII 7) e della cortigiana siciliana e del mercante (VIII 10).[16]

14. Angela Casella, in Ludovico ARIOSTO, *Commedie*, (a cura di Angela CASELLA, Gabriella RONCHI, Elena VASARI), Milano: Mondadori, 1974, p. 1038, n. 18.
15. Analogie e divergenze tra la *Fraudiphila* e il *Decameron* sono state analizzate da Patrizia DI BLASI PIA, «Giochi di personaggi e scene di vita borghese in una commedia inedita del Corazzano, la *Fraudiphila*, derivata dal *Decameron* (VII 7)», *Studi sul Boccaccio*, 11, 1979, p. 421-444 e da Stefano PITTALUGA nella sua edizione della *Fraudiphila*, Genova: Istituto di filologia classica e medievale, 1980, p. 15-24.
16. Un altro esempio di due vicende tanto analoghe da far pensare a un'influenza diretta è fornito dal poemetto latino *De Cavichiolo* e dalla novella di Pietro di Vinciolo (V 10), ma è

Il motivo del travestimento, dell'assunzione di una falsa identità in occasione di un'avventura amorosa è usato come stratagemma per ottenere un convegno (Callimaco nella *Mandragola*, Drusilla nella *Vedova* del Buonaparte, Fulvia nel *Pedante* del Belo; la vicenda di quest'ultima è analoga a quella di Giletta di Nerbona in *Decameron* III 9: entrambe si travestono per riconquistare l'amore dei mariti che si erano disinteressati di loro), oppure è determinato da un concorso di circostanze (Catella e Ricciardo in *Decameron* III 6) o anche nel contesto di una beffa per far trovare all'innamorato una persona diversa dal previsto (nella novella del proposto di Fiesole, VIII 4): la propria moglie o il proprio marito al posto di un amante (ad esempio nel *Pedante* e nel *Beco* del Belo, nel *Candelaio* del Bruno, nell'*Assiuolo* del Cecchi, nel *Frate* del Lasca), oppure prostitute o fantesche ingaggiate a questo scopo (nella *Calandra* del Bibbiena, nella *Pinzochera* del Lasca, nella *Cortigiana* dell'Aretino, nella *Vedova* del Buonaparte, nell'*Idropica* del Guarini, nel *Fortunio* del Fortini) o addirittura un uomo al posto di una donna (ad esempio nella *Clizia* di Machiavelli come già nel modello plautino, la *Casina*, nel *Marescalco* dell'Aretino, nel *Ragazzo* del Dolce, nel *Pedante impazzito* del Righelli). Gli esempi di commedie rinascimentali citati qui e in seguito costituiscono sempre e soltanto una scelta indicativa, mai elenchi che abbiano pretesa di completezza; date le caratteristiche topiche e ripetitive di situazioni e personaggi, e dato anche l'alto numero di commedie cinquecentesche, gli esempi si potrebbero facilmente moltiplicare.[17]

Oltre che nella *Fraudiphila* troviamo in altre commedie esempi di donne interamente disinibite: la citata Fulvia nella *Calandra*, Angela e Valiera nella *Veniexiana*, Marta nel *Candelaio*, Pirra nella *Galatea* del Fortini. In quest'ultimo caso sarebbe difficile riconoscere un antecedente boccacciano perché nessuno dei personaggi del *Decameron* concentra in sé tutte le nefandezze di cui Fortini ha dotato la sua Pirra e in misura minore anche gli altri protagonisti interamente amorali della *Galatea* (dove peraltro non mancano pesanti battute antimisogine).

All'estremità opposta dei personaggi appena citati, in molte commedie del Rinascimento è esaltato il tema della costanza in amore, della fedeltà assoluta, che spinge talvolta le eroine ad assumere finte identità (anche con scambio di sesso), ad affrontare difficoltà, disagi e viaggi. Ciò avviene specialmente nelle commedie di andamento sentimentale-romanzesco, frequenti soprattutto nella produzione degli Intronati:[18] Lelia negli *Ingannati*, Ginevra-Lucrezia nell'*A-*

possibile che il *De Cavichiolo* sia anteriore al *Decameron* e quindi l'influenza sia andata in senso opposto: cfr. Manlio PASTORE STOCCHI, «Un antecedente latino-medievale di Pietro di Vinciolo (*Decameron*, V 10)», *Studi sul Boccaccio*, 1, 1963, p. 349-362: un caso analogo dunque a *Decameron* VII 9, novella derivata dal poemetto medioevale latino *Comoedia Lydiae*.

17. Il procedimento è stato studiato dettagliatamente da Giulio FERRONI, «Tecniche del raddoppiamento…», *cit.* e Pamela D. STEWART, «Il travestimento come teatro nel teatro», in *op. cit.*, p. 161-247.

18. Cfr. Angela GUIDOTTI, «Dalla fanciulla perseguitata alla "pellegrina". Storie di eroine nel teatro senese degli Accademici Intronati», in Myriam CHIABÒ e Federico DOGLIO (a cura di),

mor costante del Piccolomini, Drusilla nella *Pellegrina* del Bargagli. Ma vanno ricordate anche Giuletta negli *Straccioni* del Caro, Gostanza nella commedia omonima di Girolamo Razzi e, in epoca anteriore, Piste nella commedia umanistica quattrocentesca *Symmachus* di Tito Livio de' Frulovisi e Galicella nel *Parthenio* di Giovanni Lappoli detto Pollastra, che già nel 1516 anticipa singole vicende e situazioni degli *Ingannati* e della *Pellegrina*. Gli autori di queste commedie possono aver trovato più di uno spunto in alcune eroine boccacciane: Zinevra (II 9), Giletta (III 9) e Gostanza (V 2, che però ha fornito soltanto il nome alla citata commedia del Razzi, perché la trama è del tutto diversa).

È significativo che proprio Girolamo Bargagli (l'autore della *Pellegrina*) nel suo *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie senesi si usano di fare* indichi chiaramente le sue preferenze per le novelle decameroniane che trattano questa tematica:

> Ma sopra tutto pare che dilettino quelle [novelle] che grande onestà e gran sofferenza di donna contengono, o vero di colei che dopo gran persecuzione e calunnia casta e innocente si discopre. Di qui nasce che […] nel *Decamerone* [*sic*] meravigliose riescono quella di Giglietta [*sic*] di Nerbona che due volte si guadagnò il marito, l'una col guarire il re di Francia e l'altra con l'industria e sofferenza sua […] (III 9) e quella della paziente Griselda col Marchese di Saluzzo suo marito (X 10). E ancora quella di Bernabò di Genova, che ritrovò la moglie viva e innocente, dove morta e colpevole la reputava (II 9).[19]

È vero che, come per il *Decameron*, anche per le commedie si può parlare di una certa ambiguità tra filoginia e misoginia, perché in alcuni casi la fedeltà è a senso unico, da parte femminile; ricordiamo il monito di Drusilla nella *Pellegrina*, IV, 2: «Imparino l'altre donne da me a non credere a pianti, a sospiri, a giuramenti d'innamorati, che son pieni tutti di finzione e di falsità». Nel *Decameron* il marito di Giletta si è separato da lei e il marito di Zinevra ha creduto troppo facilmente alle calunnie di Ambrogiuolo: proprio quest'ultimo caso è stato visto da Claude Cazalé Bérard come esempio di ambivalenza, in quanto Zinevra, per far trionfare la verità, è costretta a fingersi un uomo e quindi in definitiva a sottomettersi a un sistema di valori maschile.[20]

Ambiguità che è anche bivalenza dell'immagine della femminilità nell'immaginario maschile: nei personaggi che abbiamo menzionati rivivono due anti-

---

Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra '4 e '500, Atti del XXVIII Convegno internazionale del Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Roma: Torre d'Orfeo, 2005, p. 291-318.

19. Citato in Louise George Clubb e Robert Black, *Romance and Aretine Humanism in Sienese comedy, 1516: Pollastra's* Parthenio *at the Studio di Siena*, Firenze: La Nuova Italia, 1995, p. 164-165; sul *Dialogo* del Bargagli cfr. Andrea Gareffi, «Le paure di Girolamo Bargagli», in *op. cit.*, p. 337-385. Il *Dialogo* stesso è stato pubblicato a cura di Patrizia D'Incalci Ermini, Siena: Accademia degli Intronati, 1982.

20. Claude Cazalé Bérard, «Filoginia/misoginia», in Renzo Bragantini e Pier Mario Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino: Bollati Boringhieri, 1995, p. 116-141, a p. 134.

chissimi archetipi, in positivo e in negativo: con le parole di San Girolamo, la *femina instrumentum diaboli* e la *mulier sancta ac venerabilis*,[21] la «seduttrice» e la «santa»: Eva e Maria Maddalena *vs* Maria Vergine nella tradizione giudaico-cristiana, Elena *vs* Andromaca e Circe *vs* Penelope nell'antichità classica, Fanny Hill *vs* Pamela e Clarissa nel romanzo inglese del Settecento (alle origini del romanzo moderno).[22] Al di là di queste contrapposizioni schematiche, i due modelli sono in un certo senso complementari e speculari: ricordiamo che in un saggio di alcuni anni fa sulla misoginia nella cultura medioevale R. H. Bloch ha studiato proprio questa relazione speculare tra la misoginia e quello che solo apparentemente sembrerebbe il suo contrario, l'idealizzazione del femminile nella poesia cortese provenzale e francese (e aggiungerei, per l'Italia, il ruolo salvifico affidato alle donne del Dolce stil nuovo): «Antifeminism and the idealization of the feminine are mirror images of each other»:[23] due manifestazioni antitetiche dello stesso fenomeno.

D'altra parte, anche se ho impostato il mio articolo in due parti, dedicate a due diverse tipologie, in realtà spesso gli stessi personaggi, uomini o donne che siano, riappaiono negli esempi invocati in entrambe le parti: l'atteggiamento e il carattere degli uni condiziona il comportamento degli altri: scusatemi dunque se concludo con un banale truismo: il personaggio Lucrezia non può esistere senza il personaggio Nicia.

21. Cfr. Elena GIANNARELLI, *La tipologia femminile nella biografia e nell'autobiografia cristiana del IV° secolo*, Roma: Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1980, p. 12.
22. Sui personaggi femminili nelle commedie cfr. Roberto BARBONE e Antonio STÄUBLE, «Proposte per una tipologia dei personaggi femminili nella commedia rinascimentale», in Myriam CHIABÒ e Federico DOGLIO (a cura di), *Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento*, Atti del XVII convegno internazionale, Roma e Losanna: Roma, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1994, p. 313-339, poi in Antonio STÄUBLE, *Le sirene eterne. Studi sull'eredità classica e biblica nella letteratura italiana*, Ravenna: Longo, 1996, p. 155-176. Sulle donne del *Decameron* cfr. ora Luigi TOTARO, *Ragioni d'amore. Le donne del Decameron*, Firenze: University Press, 2005.
23. R. Howard BLOCH, *op. cit.*, p. 160.